CULTURAS
Página/12

Los argentinos de buena memoria tienen sin duda presente el peso deformante que las listas negras y las prohibiciones solapadas ejercieron sobre la cultura nacional en la historia reciente. La publicación de *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, en octubre de 1980, debió enfrentar esa política de silenciamiento planificado. Su difusión, entonces, descansó en la eficacia de ese circuito alternativo que, boca a boca, rescató a la novela haciendo posible que se agotaran en aquel tiempo sus dos primeras ediciones. Más aún, pasados los años, el prestigio e interés por *Respiración artificial* crecieron en esa malla secreta. Hoy, la reedición de este libro sorprende con su convocatoria a un público que se cuenta por millares. Comprender ese fenómeno de persistencia, acceder a las claves que posibilitan este éxito inusual es la tarea que orienta este suplemento. Tulio Halperin Donghi inscribe a esta novela, contaminada con el discurso de la historia, en el interior de una tradición reflexiva sobre la condición intelectual que se remonta hasta Echeverría y las páginas de *El matadero*. Jorge B. Rivera recorre el inventario de paradojas que las opciones estéticas e ideológicas —esto es, la política cultural de Piglia— van trazando en su recorrido intelectual. Para Noé Jitrik, en cambio, es el estatuto de la ficción el objeto que condensa la reflexión literaria que palpita en *Respiración artificial*. Y Alberto Castro y Jorge Warley proponen una reconstrucción del campo polémico en que se inscribieron las distintas lecturas de la novela.

RESPIRACION ARTIFICIAL

LOS SONIDOS DEL SILENCIO



Ilustración: Federico Bozzani

EJERCITACION DE LA PARADOJA

Por Jorge B. Rivera

Ricardo Piglia ha construido la parte más sustancial de su narrativa como una suerte de seductora y laberíntica paradoja sobre la elasticidad ficcional y discursiva de la escritura. En el fondo: sobre la escritura como "acto de pasión," que se permite todas las libertades (para Piglia el conjunto de la realidad es ficcionalizable) y al propio tiempo se fija límites, se prescribe disciplinas, se contiene a través de los mecanismos de la corrección y la reescritura. Una "pasión" desvelada y absorbente que se "pone en orden" mediante la ejercitación de ciertos ritmos de trabajo productivo, de cierta forma minuciosa de acumulación.

Su propia biografía —tal como la recorta en algunos reportajes— parece asediada por esta fuerte tensión paradojal, que no hubiese desalentado a Chesterton. El "joven" Piglia, por ejemplo, elige como figura emblemática de su iniciación en la literatura, de su *bildungsroman* personal, a un mentor contradictorio: el "inglés" Steve Ratliff, una suerte de Gombrowicz secreto, condiscípulo de T. S. Eliot y Conrad Aiken, que se pasa la vida escribiendo y no publica más que un cuento en el *New Yorker*. Primera articulación paradojal, podríamos decir, que tendrá sus correlatos en la idea —meticulosamente practicada por Piglia desde el año 1957— de escribir un Diario *privado* que es leído ceremonialmente *a todo el mundo*, o de elegir la carrera de Historia para conjurar los fantasmas de la literatura desde una posición distanciada y al mismo tiempo ambiguamente homologable, que ve a lo histórico como una trama de densas manipulaciones narrativas.

Segunda paradoja: percibir a la literatura argentina —en el fondo a toda literatura— como un [illegible] arborescente y polimorfo, en el que interesan, a lo sumo, unas pocas "ramas" o "textos" significativos; y pensar a la vez que su propio sistema literario puede ser, en definitiva, una buena excusa para la edición del Diario, entrevisto como la parte auténticamente redimible —en tanto laboratorio de la ficción y territorio privilegiado de las mezclas de géneros y tonos— de esta vasta operación antropológica de "despilfarro" escritural en que parece empeñado todo autor.

Tercera paradoja (que revierte ejemplarmente sobre un texto como *Respiración artificial*): advertir que en ese *corpus* de la literatura los textos esenciales son verdaderos *antitextos*, escritos desde la fractura, la amalgama y la infracción a las retóricas consagradas, como *Facundo, Una excursión a los indios ranqueles, Peregrinación de Luz de Día, Libro extraño, Museo de la Novela de la Eterna, Los siete locos, Adán Buenosayres, Historia funambulesca del profesor Landormy, Rayuela* o *Pierre Menard, autor del Quijote*, con lo cual *Respiración* se transforma estratégicamente en un texto *prefigurado* y a la vez *condenado* por una genealogía exigente y compleja.

Cuarta paradoja: Piglia desdeña el *proyecto de lectura* implícito en la carrera de Letras, pero no recae a su vez en el tipo de experiencia arbitraria, acumulativa y no jerarquizadora de Roberto Arlt *lector*, aunque en la práctica su literatura esté muy próxima a la solución amalgamadora que se deriva de la experiencia arltiana, con sus yuxtaposiciones, préstamos, acentos y encabalgamientos de origen múltiple.

Quinta paradoja aparente: la mezcla Arlt-Borges, planteada por los personajes de Piglia como una suerte de contradicción provocativa a resolver. Arlt es un *bricoleur* casi incómodo que trabaja con desechos de la lengua, con apropiaciones "ilegítimas" de la cultura, con instalaciones equívocas que exceden los límites y las franquicias admitidas por el sistema de la literatura. Pero Borges, a su vez, en este juego de especularidades enfrentadas, opera con materiales curiosamente homologables, aunque su signo pueda parecer simétricamente opuesto: el autor de *Hombre de la esquina rosada* percibe ciertas "entonaciones" residuales y es capaz de trabajar en el nivel de la diferencia lingüística; su erudición misma —y Piglia lo advierte con gran acuidad al señalar que en Borges "la erudición funciona como sintaxis"— plantea en términos curiosamente "arltianos" los temas, esenciales en el contexto de la literatura argentina, de la apropiación y del manejo de los bienes de una cultura cosmopolita y apegada, al mismo tiempo, a ciertos linajes y tradiciones de autonomía criollista.

Paradoja sexta: aceptar la idea artesanal del escritor como *miglior fabbro* y predicar que la literatura puede ser un camino excéntrico, una andadura que circula por calles laterales, y la escritura pigliana parece seguir, en este sentido, dos caminos divergentes (o que simulan serlo): por un lado, el juego intertextual, los géneros entreverados, la mezcla de fronteras y respiraciones, que parecen remitir a una atmósfera laxa y arbitraria en la que todos los temas, formas y modos de narrar son objetivamente posibles; por el otro, el laborioso proceso de la *corrección*, tal como él la define: "Una lectura utópica y tan interminable como la escritura misma".

Piglia parece marcado, desde este punto de vista, por las improntas de una doble pertenencia. La pertenencia a ese *corpus* excéntrico de la literatura argentina, que él ha definido alguna vez como un "desplazamiento" de lo ficcional en el interior de la "escritura verdadera" (la operación mimética encarada por Sarmiento en el *Facundo*, por ejemplo), y la pertenencia cronológica al orbe de las propuestas literarias de los años 60, con sus sistemas particulares de contaminación, intercambio y préstamo: la recuperación de lo folletinesco en Puig, las mezclas de periodismo y ficción en Walsh, los canjes entre política y literatura, la parodia, los recorridos englobadores, etc.

Séptima y quizá última paradoja: Piglia emplazado —especialmente en *Respiración artificial*— por su doble condición de *narrador* y *crítico;* o mejor dicho: Piglia usufructuario de la economía de tensiones que se establece entre las ópticas particulares de la reflexión crítica y los meandros de la mostración ficcional, moviéndose a caballo de la ilusión positivista del discurso crítico y del utopismo visionario del relato, en una suerte de universo enigmático que trabaja con los materiales del *thriller*, la investigación histórica, el abordaje teórico, el uso inesperado de los textos y las marcas de la experimentación. Cuestión compleja, por cierto, que no encuentra una respuesta inmediata y confortable en esos mismos textos que la revelan y la proponen, quizá porque —como el mismo Piglia sostiene— "un escritor escribe para saber qué es la literatura", y en este sentido lo merodean las mismas incertidumbres y las mismas transacciones que al lector.

Dibujos de Gloria Iglesias

Cuando recibí *Respiración artif*
hacía ya siete años que yo estab
jos de Buenos Aires y las notici
la producción narrativa argen
eran más bien deprimentes; de manera
mi primera impresión de lectura fue, pre
mente, de respiración, y no exactamen
tificial, era un aire que sugería una recu
ción, o una supervivencia posible. Por
lado, la obra anterior de Piglia —los re
de *La invasión* y *Nombre falso*— mos
niveles crecientes de refinamiento y un
verso cada vez más amplio. Desde esa
—yo había escrito algo sobre *Nombr*
so— mi lectura se hizo indagadora, me
resaba ver dónde había llegado en esa e
ción.

Respiración artificial puede verse,
en relación con el proceso global de la
tura argentina como una pieza de resis
respecto de una situación depresiva de
podríamos llamar el imaginario nar
preexistente, hundido en la repetición
cursos, sofocado por el tedio en el a
narrar, con escaso cuestionamiento,
plagado de estridencias del tipo de
Asís. De paso, con respecto a *Flores ro*
en los jardines de Quilmes, es importa
ñalar que —al aparecer sólo unos mes
tes que la novela de Piglia— dejó ver —
con ésta— otro camino, también, por
una salida respecto a la crisis narrativa
vivió durante la dictadura; aunque a
terio la alternativa más adecuada fue
presentó *Respiración artificial*, así s
sólo porque reunía diversos elementos
principio era, para mí, una verdader
de resistencia, también lo era por su t
de escritura, paciente, reconcentrado

Volver atrás, esto se pretende.
truir la trama de efectos que
en particular, *Respiración a*
produjo siete, ocho años atr
es, dar cuenta desde el presente de l
cios, adhesiones y rechazos que esta
"atípica" suscitó en el contexto de
tiempos sombríos. ¿Testimonios? ¿M
del acontecimiento? Tal vez uno pref
currir a la calidez implicada en el re
pero la evidencia de la consagración
coloca bajo sospecha toda evocac
donde serán los textos de época los
mitan consignar la efectiva recepció
rica, puntual, de aquella novela.

En principio, el vaciamiento oper
la política cultural de la dictadur
raba, a modo de respuesta, tenta
"llenado", acaso erráticas o capr
pero que desde ámbitos marginados
taban aquel discurso legitimador del
dio. Afirmar la pervivencia de una li
argentina, la continuidad de una ta
lectual, suponía por aquel entonces
el sistema de silencios y complicida
cultura oficial. ¿Qué lugar se asigna
cardo Piglia en aquellos panorama
rios de emergencia? Como dato sint
una encuesta sobre literatura public
la revista *La Torre de Papel*, en julio
(cuatro meses antes de la aparición d
ración artificial), convoca a Jorge C
Gregorich, Liliana Heker, Santi
vadloff y Beatriz Sarlo a opinar sob
racterísticas de la literatura nacional
cada que entonces concluía. Los pr
listados de nombres no incluyen a
Piglia entre las figuras significativ
época. Probablemente esta om
correspondía con la actitud que Pig
elegido respecto de los mecanismos
sagración. Una figura de escritor qu
lo presentaba Alberto Szpunberg en
ta *Cuestionario*, en mayo de 1976, p
"un rescate del escritor como in
gramsciano y una visión de la litera
mo práctica social". En ese mismo
se mencionaba a *Respiración artific*
una novela que el autor no se "ani
publicar. "Más allá de la cultura
—decía Piglia—, no hay una sola m
entender la literatura. Es un prob
saldado que poco tiene que ver con
tad de quien escribe. Hay un movimi
jetivo del mercado que decide el de
los textos."

Cuatro años después, la edición d
vela se enfrenta a un relativo silenci

EJERCITACION DE LA PARADOJA

Por Jorge B. Rivera

Ricardo Piglia ha construido la parte más sustancial de su narrativa como una suerte de seductora y laberíntica paradoja sobre la elasticidad ficcional y discursiva de la escritura. En el fondo: sobre la escritura como "acto de pasión" que se permite todas las libertades (para Piglia el conjunto de la realidad es ficcionalizable) y al propio tiempo se fija límites, se prescribe disciplinas, se contiene a través de los mecanismos de la corrección y la reescritura. Una "pasión" desvelada y absorbente que se "pone en orden" mediante la ejercitación de ciertos ritmos de trabajo productivo, de cierta forma minuciosa de acumulación.

Su propia biografía —tal como la recorta en algunos reportajes— parece asediada por esta fuerte tensión paradojal, que no hubiese desalentado a Chesterton. El "joven" Piglia, por ejemplo, elige como figura emblemática de su iniciación en la literatura, de su *bildungsroman* personal, a un mentor contradictorio: el "inglés" Steve Ratliff, una suerte de Gombrowicz secreto, condiscípulo de T. S. Eliot y Conrad Aiken, que se pasa la vida escribiendo y no publica más que un cuento en el *New Yorker*. Primera articulación paradojal, podríamos decir, que tendrá sus correlatos en la idea —meticulosamente practicada por Piglia desde el año 1957— de escribir un Diario *privado* que es leído ceremonialmente *a todo el mundo,* o de elegir la carrera de Historia para conjurar los fantasmas de la literatura desde una posición distanciada y al mismo tiempo ambiguamente homologable, que ve a lo histórico como una trama de densas manipulaciones narrativas.

Segunda paradoja: percibir a la literatura argentina —en el fondo a toda literatura— como un [illegible] arborescente y polimorfo, en el que interesan, a lo sumo, unas pocas "ramas" o "textos" significativos; y pensar a la vez que su propio sistema literario puede ser, en definitiva, una buena excusa para la edición del Diario, entrevisto como la parte auténticamente redimible —en tanto laboratorio de la ficción y territorio privilegiado de las mezclas de géneros y tonos— de esta vasta operación antropológica de "despilfarro" escritural en que parece empeñado todo autor.

Tercera paradoja (que revierte ejemplarmente sobre un texto como *Respiración artificial):* advertir que en ese *corpus* de la literatura los textos esenciales son verdaderos *antitextos,* escritos desde la fractura, la amalgama y la infracción a las retóricas consagradas, como *Facundo, Una excursión a los indios ranqueles, Peregrinación de Luz de Día, Libro extraño, Museo de la Novela de la Eterna, Los siete locos, Adán Buenosayres, Historia funambulesca del profesor Landormy, Rayuela* o *Pierre Menard, autor del Quijote,* con lo cual *Respiración* se transforma estratégicamente en un texto *prefigurado* y a la vez *condenado* por una genealogía exigente y compleja.

Cuarta paradoja: Piglia desdeña el *proyecto de lectura* implícito en la carrera de Letras, pero no recae a su vez en el tipo de experiencia arbitraria, acumulativa y no jerarquizadora de Roberto Arlt *lector,* aunque en la práctica su literatura esté muy próxima a la solución amalgamadora que se deriva de la experiencia arltiana, con sus yuxtaposiciones, préstamos, acentos y encabalgamientos de origen múltiple.

Quinta paradoja aparente: la mezcla Arlt-Borges, planteada por los personajes de Piglia como una suerte de contradicción provocativa a resolver. Arlt es un *bricoleur* casi incómodo que trabaja con desechos de la lengua, con apropiaciones "ilegítimas" de la cultura, con instalaciones equívocas que exceden los límites y las franquicias admitidas por el sistema de la literatura. Pero Borges, a su vez, en este juego de especularidades enfrentadas, opera con materiales curiosamente homologables, aunque su signo pueda parecer simétricamente opuesto: el autor de *Hombre de la esquina rosada* percibe ciertas "entonaciones" residuales y es capaz de trabajar en el nivel de la diferencia lingüística; su erudición misma —y Piglia lo advierte con gran acuidad al señalar que en Borges "la erudición funciona como sintaxis"— plantea en términos curiosamente "arltianos" los temas, esenciales en el contexto de la literatura argentina, de la apropiación y del manejo de los bienes de una cultura cosmopolita y apegada, al mismo tiempo, a ciertos linajes y tradiciones de autonomía criollista.

Paradoja sexta: aceptar la idea artesanal del escritor como *miglior fabbro* y predicar que la literatura puede ser un camino excéntrico, una andadura que circula por calles laterales, y la escritura pigliana parece seguir, en este sentido, dos caminos divergentes (o que simulan serlo): por un lado, el juego intertextual, los géneros entreverados, la mezcla de fronteras y respiraciones, que parecen remitir a una atmósfera laxa y arbitraria en la que todos los temas, formas y modos de narrar son objetivamente posibles; por el otro, el laborioso proceso de la *corrección,* tal como él la define: "Una lectura utópica y tan interminable como la escritura misma".

Piglia parece marcado, desde este punto de vista, por las improntas de una doble pertenencia. La pertenencia a ese *corpus* excéntrico de la literatura argentina, que él ha definido alguna vez como un "desplazamiento" de lo ficcional en el interior de la "escritura verdadera" (la operación mimética encarada por Sarmiento en el *Facundo,* por ejemplo), y la pertenencia cronológica al orbe de las propuestas literarias de los años 60, con sus sistemas particulares de contaminación, intercambio y préstamo: la recuperación de lo folletinesco en Puig, las mezclas de periodismo y ficción en Walsh, los canjes entre política y literatura, la parodia, los recorridos englobadores, etc.

Séptima y quizá última paradoja: Piglia emplazado —especialmente en *Respiración artificial*— por su doble condición de *narrador* y *crítico;* o mejor dicho: Piglia usufructuario de la economía de tensiones que se establece entre las ópticas particulares de la reflexión crítica y los meandros de la mostración ficcional, moviéndose a caballo de la ilusión positivista del discurso crítico y del utopismo visionario del relato, en una suerte de universo enigmático que trabaja con los materiales del *thriller,* la investigación histórica, el abordaje teórico, el uso inesperado de los textos y las marcas de la experimentación. Cuestión compleja, por cierto, que no encuentra una respuesta inmediata y confortable en esos mismos textos que la revelan y la proponen, quizá porque —como el mismo Piglia sostiene— "un escritor escribe para saber qué es la literatura", y en este sentido lo merodean las mismas incertidumbres y las mismas transacciones que al lector.

Dibujos de Gloria Iglesias

EL VALOR DE LAS FRACTURAS

Por Noé Jitrik



Cuando recibí *Respiración artificial,* hacía ya siete años que yo estaba lejos de Buenos Aires y las noticias de la producción narrativa argentina eran más bien deprimentes; de manera que mi primera impresión de lectura fue, precisamente, de respiración, y no exactamente artificial, era un aire que sugería una recuperación, o una supervivencia posible. Por otro lado, la obra anterior de Piglia —los relatos de *La invasión* y *Nombre falso*— mostraba niveles crecientes de refinamiento y un universo cada vez más amplio. Desde esa idea —yo había escrito algo sobre *Nombre falso*— mi lectura se hizo indagadora, me interesaba ver dónde había llegado en esa evolución.

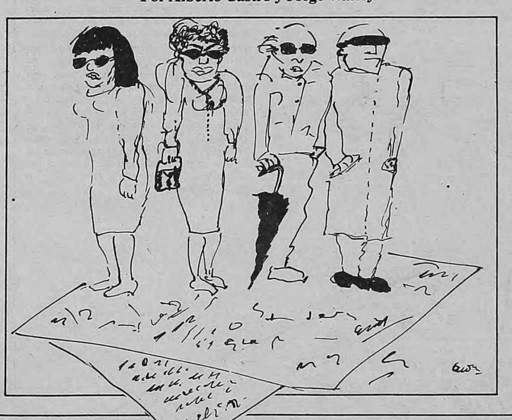
Respiración artificial puede verse, creo, en relación con el proceso global de la literatura argentina como una pieza de resistencia respecto de una situación depresiva de lo que podríamos llamar el imaginario narrativo preexistente, hundido en la repetición de recursos, sofocado por el tedio en el arte de narrar, con escaso cuestionamiento, o bien plagado de estridencias del tipo de Jorge Asís. De paso, con respecto a *Flores robadas en los jardines de Quilmes,* es importante señalar que —al aparecer sólo unos meses antes que la novela de Piglia— dejó ver —junto con ésta— otro camino, también, por cierto una salida respecto a la crisis narrativa que se vivió durante la dictadura; aunque a mi criterio la alternativa más adecuada fue la que presentó *Respiración artificial,* así sea tan sólo porque reunía diversos elementos: si en principio era, para mí, una verdadera obra de resistencia, también lo era por su trabajo de escritura, paciente, reconcentrado y minucioso en un momento político en que la *palabra* estaba desapropiada o apropiada por la dictadura; en ese sentido la novela de Piglia muestra un trabajo de recuperación de esa palabra usurpada. Ese intento está en la propuesta novelística misma, como una estética de la fractura, del fragmento, de la mezcla o articulación o interferencia de discursos. Dicho más concretamente, se convierte en narrativa un ensayo, se reformula o reconstruye un personaje a partir de un mero nombre, Wittgenstein o Hitler o Kafka, se los resquebraja y se los reconstruye nuevamente con procedimientos nuevos. Mirando de este modo, hay que ver a *Respiración artificial* de dos maneras: como expresión de una situación coyuntural político-literaria y, asumiéndola, como una propuesta diferente. Pero también es necesario señalar que el libro de Piglia implica una actitud literaria que fue y sigue siendo moderna en el sentido de que en su base opera una epistemología que supera las separaciones: que abandona los prejuicios acerca de un *deber hacer* dictado desde un exterior como por ejemplo la tradición; si se piensa en particular, esa tradición podría encontrarse en el tema de la ficción, cuyo estatuto se rompe, entendido como categoría narrativa y reformulado como una posibilidad de ficción diferente, constituida por elementos heterodoxos en relación a lo que generalmente se entiende por ello. Esto es importante porque, además de constituir una experiencia de escritura —ruptura, reformulación de conceptos y crítica a una tradición ficcional—, hay un efecto de detención de la lectura, lo que tiene un alcance trascendente porque quiebra el orden habitual que regla las lecturas. Hay que decir, entonces, que la lectura de este texto es diferente, no sólo en la admisión de lo superficial sino también porque debe asumir procesos de escritura también diferentes. Por todas estas características, *Respiración artificial* es un libro revelador, un texto que no sólo dice cosas explícitamente en cuanto a subtemas e historias, sino que también habla en forma indirecta del medio del que sale y del momento en el que se gesta.

Eso es lo que hace que el texto de Piglia sea esencialmente un libro de resistencia. En consecuencia, verlo exclusivamente como expresión de virtuosismo intelectual o de manejo de información dirigida a unos pocos entendidos, indica una lectura pobre, lo que afecta no solamente al libro de Piglia sino a cualquier escrito que se sitúe en la fractura de convenciones.

Por supuesto, habría que acercarse a la novela en relación con otras de los últimos años. Para hacerlo, habría que partir de una afirmación: si una novela no es reveladora, no cambia o perturba algo, es nada más que continuadora y, aunque posea rasgos de peculiaridad, es simplemente epigónica, en un sentido general, de estructuras aceptadas o convencionales de la narración. Se trata, entonces, de marcar esa cualidad reveladora que tuvo *Respiración artificial* en su momento y que, a pesar de los años transcurridos, aún mantiene, en la medida en que trabaja en un campo conceptual que hace operar nuevas articulaciones y combinaciones. *Respiración artificial* no es, en definitiva, el producto de una moda sino el resultado de la aplicación de un sistema que introduce en el texto diversos discursos, diversos mundos.

UNA HISTORIA DE LECTURAS

Por Alberto Castro y Jorge Warley



Volver atrás, esto se pretende. Reconstruir la trama de efectos que un texto en particular, *Respiración artificial,* produjo siete, ocho años atrás. Esto es, dar cuenta desde el presente de los silencios, adhesiones y rechazos que esta novela "atípica" suscitó en el contexto de aquellos tiempos sombríos. ¿Testimonios? ¿Memorias del acontecimiento? Tal vez uno preferiría recurrir a la calidez implicada en el recuerdo, pero la evidencia de la consagración presente coloca bajo sospecha toda evocación. De donde serán los textos de época los que permitan consignar la efectiva recepción histórica, puntual, de aquella novela.

En principio, el vaciamiento operado por la política cultural de la dictadura generaba, a modo de respuesta, tentativas de "llenado", acaso erráticas o caprichosas, pero que desde ámbitos marginados enfrentaban aquel discurso legitimador del genocidio. Afirmar la pervivencia de una literatura argentina, la continuidad de una tarea intelectual, suponía por aquel entonces rechazar el sistema de silencios y complicidades de la cultura oficial. ¿Qué lugar se asignaba a Ricardo Piglia en aquellos panoramas literarios de emergencia? Como dato sintomático, una encuesta sobre literatura publicada por la revista *La Torre de Papel,* en julio de 1980 (cuatro meses antes de la aparición de *Respiración artificial),* convoca a Jorge Cruz, Luis Gregorich, Liliana Heker, Santiago Kovadloff y Beatriz Sarlo a opinar sobre las características de la literatura nacional en la década que entonces concluía. Los previsibles listados de nombres no incluyen a Ricardo Piglia entre las figuras significativas de la época. Probablemente esta omisión se correspondía con la actitud que Piglia había elegido respecto de los mecanismos de consagración. Una figura de escritor que, según lo presentaba Alberto Szpunberg en la revista *Cuestionario,* en mayo de 1976, postulaba "un rescate del escritor como intelectual gramsciano y una visión de la literatura como práctica social". En ese mismo reportaje se mencionaba a *Respiración artificial* como una novela que el autor no se "animaba" a publicar. "Más allá de la cultura oficial —decía Piglia—, no hay una sola manera de entender la literatura. Es un problema no saldado que poco tiene que ver con la voluntad de quien escribe. Hay un movimiento objetivo del mercado que decide el destino de los textos."

Cuatro años después, la edición de esa novela se enfrenta a un relativo silencio. Como es frecuente en la historia de la literatura, puede señalarse también en este caso una reseña pionera. Será un escritor como J. C. Martini Real quien salude desde las páginas de *Clarín*, en enero de 1981, tres meses después de la salida de la novela. "Hay libros que, de tanto en tanto —escribía Real—, permiten hablar de la grandeza y dimensión de la literatura argentina: *Respiración artificial,* de Ricardo Piglia, es uno de ellos." Precisando, asignaba a ese texto el carácter de "síntoma de una época" y subrayaba su "originalidad contemporánea, compromiso histórico y responsabilidad intelectual". No muchas otras contribuciones se sumaron al comentario del libro. Desde la revista *Punto de Vista,* fue José Sazbón quien afirmó la valía de ese proyecto narrativo. Otro tanto hizo Juan Sasturain para la revista *Humor*. Pero estos aportes no garantizaron, por cierto, la unanimidad valorativa de las diferentes lecturas. No faltó quien eligió la forma del brulote para intervenir en la polémica. César Aira, en *Vigencia,* de agosto de 1981, calificó a *Respiración artificial* como "una de las peores novelas de su generación", y, en relación a su autor: "En realidad Piglia no proviene en absoluto de Arlt, que fue un verdadero novelista, con todo lo que ese término implica de invención miliunanochesca. Su maestro es Sabato".

¿Se mantenía indiferente Piglia frente a esta batalla de opiniones? Conversando al respecto con Mónica Tamborenea, en la revista *Brecha* de abril de 1982, afirmaba: "Mi novela se vendió muy bien, tuvo muy buena crítica. Va a ser traducida. ¿Se trata de un éxito?". Ese interrogante acerca de su propia colocación social se hacía extensivo al premio que le fuera otorgado por *Respiración artificial:* "Respecto del premio Boris Vian, tiene una serie de virtudes: uno no tiene que postularse, son escritores quienes eligen, funciona como un premio marginal que no produce ningún efecto social". Y en relación a la polémica sobre el papel de la teoría en su novela afirmaba en setiembre de 1984, en el curso de una entrevista realizada por Miguel Briante para *Tiempo Argentino:* "Yo creo que uno tiene que avanzar en contra de los estereotipos, y los lugares de polémica que suscita un libro son a menudo un signo de que uno se mueve en buena dirección. Justamente aquello que produce resistencia puede ser el índice de que uno no acata los lugares comunes".

Y es en relación a los lugares, precisamente, que la historia de lecturas de *Respiración artificial* traza un recorrido sugestivo desde su aparición a la fecha. Desde una percepción en clave fuertemente política a la progresiva consagración que la instituye como un modelo ficcional. Desde las objeciones a su opción por la "mezcla" genérica hasta su inclusión en el capítulo *novela* según la preceptiva de los actuales planes de estudios universitarios. Estos vaivenes muestran que el campo de las lecturas, lejos de ser un territorio de pacífica coexistencia, es el escenario de una lucha constante. Una disputa que, en el marco de la mentalidad binaria de la crítica argentina, pretendió cristalizar a *Respiración artificial* como la contracara necesaria de *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, para cumplir con los requerimientos de una *pax* clasificatoria. Quizás en la ubicua actitud de Piglia ante los medios pueda leerse una respuesta, una vía de elusión para esta suerte de trampa codificadora. Quizás, también, esa tranquilizadora oposición entre una escritura secreta y una literatura masiva se vea definitivamente jaqueada por la saludable intervención de esos miles de lectores que acaban de agotar una nueva edición de *Respiración artificial.*

EL VALOR DE LAS FRACTURAS

Por Noé Jitrik



nucioso en un momento político en que la *palabra* estaba desapropiada o apropiada por la dictadura; en ese sentido la novela de Piglia muestra un trabajo de recuperación de esa palabra usurpada. Ese intento está en la propuesta novelística misma, como una estética de la fractura, del fragmento, de la mezcla o articulación o interferencia de discursos. Dicho más concretamente, se convierte en narrativa un ensayo, se reformula o reconstruye un personaje a partir de un mero nombre, Wittgenstein o Hitler o Kafka, se los resquebraja y se los reconstruye nuevamente con procedimientos nuevos. Mirando de este modo, hay que ver a *Respiración artificial* de dos maneras: como expresión de una situación coyuntural político-literaria y, asumiéndola, como una propuesta diferente. Pero también es necesario señalar que el libro de Piglia implica una actitud literaria que fue y sigue siendo moderna en el sentido de que en su base opera una epistemología que supera las separaciones: que abandona los prejuicios acerca de un *deber hacer* dictado desde un exterior como por ejemplo la tradición; si se piensa en particular, esa tradición podría encontrarse en el tema de la ficción, cuyo estatuto se rompe, entendido como categoría narrativa y reformulado como una posibilidad de ficción diferente, constituida por elementos heterodoxos en relación a lo que generalmente se entiende por ello. Esto es importante porque, además de constituir una experiencia de escritura —ruptura, reformulación de conceptos y crítica a una tradición ficcional—, hay un efecto de detención de la lectura, lo que tiene un alcance trascendente porque quiebra el orden habitual que regla las lecturas. Hay que decir, entonces, que la lectura de este texto es diferente, no sólo en la admisión de lo superficial sino también porque debe asumir procesos de escritura también diferentes. Por todas estas características, *Respiración artificial* es un libro revelador, un texto que no sólo dice cosas explícitamente en cuanto a subtemas e historias, sino que también habla en forma indirecta del medio del que sale y del momento en el que se gesta.

Eso es lo que hace que el texto de Piglia sea esencialmente un libro de resistencia. En consecuencia, verlo exclusivamente como expresión de virtuosismo intelectual o de manejo de información dirigida a unos pocos entendidos, indica una lectura pobre, lo que afecta no solamente al libro de Piglia sino a cualquier escrito que se sitúe en la fractura de convenciones.

Por supuesto, habría que acercarse a la novela en relación con otras de los últimos años. Para hacerlo, habría que partir de una afirmación: si una novela no es reveladora, no cambia o perturba algo, es nada más que continuadora y, aunque posea rasgos de peculiaridad, es simplemente epigónica, en un sentido general, de estructuras aceptadas o convencionales de la narración. Se trata, entonces, de marcar esa cualidad reveladora que tuvo *Respiración artificial* en su momento y que, a pesar de los años transcurridos, aún mantiene, en la medida en que trabaja en un campo conceptual que hace operar nuevas articulaciones y combinaciones. *Respiración artificial* no es, en definitiva, el producto de una moda sino el resultado de la aplicación de un sistema que introduce en el texto diversos discursos, diversos mundos.

UNA HISTORIA DE LECTURAS

Por Alberto Castro y Jorge Warley



es frecuente en la historia de la literatura, puede señalarse también en este caso una reseña pionera. Será un escritor como J. C. Martini Real quien salude desde las páginas de *Clarín*, en enero de 1981, tres meses después de la salida de la novela. "Hay libros que, de tanto en tanto —escribía Real—, permiten hablar de la grandeza y dimensión de la literatura argentina: *Respiración artificial*, de Ricardo Piglia, es uno de ellos." Precisando, asignaba a ese texto el carácter de "síntoma de una época" y subrayaba su "originalidad contemporánea, compromiso histórico y responsabilidad intelectual". No muchas otras contribuciones se sumaron al comentario del libro. Desde la revista *Punto de Vista*, fue José Sazbón quien afirmó la valía de ese proyecto narrativo. Otro tanto hizo Juan Sasturain para la revista *Humor*. Pero estos aportes no garantizaron, por cierto, la unanimidad valorativa de las diferentes lecturas. No faltó quien eligió la forma del brulote para intervenir en la polémica. César Aira, en *Vigencia*, de agosto de 1981, calificó a *Respiración artificial* como "una de las peores novelas de su generación", y, en relación a su autor: "En realidad Piglia no proviene en absoluto de Arlt, que fue un verdadero novelista, con todo lo que ese término implica de invención miliunanochesca. Su maestro es Sabato".

¿Se mantenía indiferente Piglia frente a esta batalla de opiniones? Conversando al respecto con Mónica Tamborenea, en la revista *Brecha* de abril de 1982, afirmaba: "Mi novela se vendió muy bien, tuvo muy buena crítica. Va a ser traducida. ¿Se trata de un éxito?". Ese interrogante acerca de su propia colocación social se hacía extensivo al premio que le fuera otorgado por *Respiración artificial:* "Respecto del premio Boris Vian, tiene una serie de virtudes: uno no tiene que postularse, son escritores quienes eligen, funciona como un premio marginal que no produce ningún efecto social". Y en relación a la polémica sobre el papel de la teoría en su novela afirmaba en setiembre de 1984, en el curso de una entrevista realizada por Miguel Briante para *Tiempo Argentino:* "Yo creo que uno tiene que avanzar en contra de los estereotipos, y los lugares de polémica que suscita un libro son a menudo un signo de que uno se mueve en buena dirección. Justamente aquello que produce resistencia puede ser el índice de que uno no acata los lugares comunes".

Y es en relación a los lugares, precisamente, que la historia de lecturas de *Respiración artificial* traza un recorrido sugestivo desde su aparición a la fecha. Desde una percepción en clave fuertemente política a la progresiva consagración que la instituye como un modelo ficcional. Desde las objeciones a su opción por la "mezcla" genérica hasta su inclusión en el capítulo *novela* según la preceptiva de los actuales planes de estudios universitarios. Estos vaivenes muestran que el campo de las lecturas, lejos de ser un territorio de pacífica coexistencia, es el escenario de una lucha constante. Una disputa que, en el marco de la mentalidad binaria de la crítica argentina, pretendió cristalizar a *Respiración artificial* como la contracara necesaria de *Flores robadas en los jardines de Quilmes*, de Jorge Asís, para cumplir con los requerimientos de una *pax* clasificatoria. Quizás en la ubicua actitud de Piglia ante los medios pueda leerse una respuesta, una vía de elusión para esta suerte de trampa codificadora. Quizás, también, esa tranquilizadora oposición entre una escritura secreta y una literatura masiva se vea definitivamente jaqueada por la saludable intervención de esos miles de lectores que acaban de agotar una nueva edición de *Respiración artificial.*

LA ESCRITURA BAJO EL TERROR

Por Tulio Halperin Donghi

No es exagerado, pero sí paradójico, calificar de clamoroso el éxito de *Respiración artificial,* que no logró agotar en largos años su primera edición. Es que, del mismo modo que *Camila,* la exitosa película de María Luisa Bemberg (y a su modo ese más auténtico best seller que fue *Flores robadas en los jardines de Quilmes), Respiración artificial* logró encontrar lectores que en la historia allí narrada reconocieron la suya propia, y si esos lectores eran menos numerosos que el público de aquellas obras, no eran por eso menos capaces de crear un clima de opinión.

La intriga de *Respiración artificial* busca el homólogo del presente en la época en que también lo encontraron Griselda Gambaro y María Luisa Bemberg, pero la semejanza termina allí. La ambición de Piglia aparece suficientemente declarada en la cita de T.S. Eliot que abre la primera parte de su novela "We had the experience but missed the meaning, and approach to the meaning restores the experience": más que claves para entender el desenlace particularmente atroz de la crisis argentina, lo que se busca aquí es el sentido de la experiencia de vivir ese desenlace, tal como ella es sufrida por un integrante de un grupo que se ve a sí mismo como vanguardia intelectual, quien al emprender su búsqueda de ese sentido se dirige a un "nosotros" integrado por sus pares (el hecho mismo de que el autor de esa cita definitoria sea sólo identificado por sus iniciales sugiere con suficiente claridad cuál es el público que tiene en mente para su libro).

Con ese propósito en vista, Piglia va a explorar, antes que dos etapas de crisis de la historia argentina que desembocan en el terror, la situación del intelectual en una y otra; la homología no se da entre Juan Manuel de Rosas y la dirección colectiva que administró el terror a partir de 1976; lo que subtiende su narración es la historia proclamada en un momento por un exiliado que en Caracas reconoce en su sino la generación de 1837, y en efecto los paralelos abundan entre ese Enrique Osorio, suicida en Copiapó en la víspera misma de la caída de Rosas, de quien ni aun él mismo parece estar seguro si ha sido enemigo o agente, y el no menos ambiguo Marcelo Maggi, quizá antiguo preso político, quizá condenado por estafa, que luego de tan azarosas como enigmáticas navegaciones ha encontrado un puerto en Concordia de Entre Ríos y allí se consagra obstinadamente a la tarea imposible de aclarar el enigma del suicida de 1850, hasta que —se nos sugiere— entra a engrosar el censo de los desaparecidos.

Algo más que un destino común une a la generación de la que Piglia se ha constituido en vocero y la de 1837; hay en el modo en que *Respiración artificial* se aproxima a la crisis que ha vivido brutalmente el destino de una generación una continuidad más estrecha con el adoptado por esos remotos precursores de lo que la modernidad de sus exploraciones formales permitiría anticipar. Ello es así sobre todo en relación con el fundador del grupo: en Echeverría encontrábamos ya una conciencia de los aspectos problemáticos del enraizamiento de su generación —tanto en el terreno de las letras hispánicas como en el de la sociedad argentina— que adquiere intensidad casi obsesiva; por dolorosas que sean las exploraciones en que esa obsesión se obstina, no puede negarse que ofrecen a la vez gratificación a un cierto egocentrismo colectivo que en ellas campea.

Este subtiende también el más eficaz de los textos literarios de Echeverría: *El Matadero,* como es sabido, ofrece la crónica de la muerte infligida a un joven integrante de las clases ilustradas por el personal de ese establecimiento en el curso de una frustrada tentativa de violación ritual en el que se expresa su celo rosista; esa anécdota es desde luego algo más que una anécdota, y el sacrificio de ese redentor anticipa el de toda una generación, que Echeverría habrá de evocar con melancólico orgullo en la dedicatoria de *Ojeada retrospectiva,* de 1846.

Hay todavía algo más: la anécdota del *Matadero* ofrece por primera vez una figura precisa para la que ha de ser obsesión intermitente de los intelectuales argentinos, al sugerir qué celadas pueden estar preparadas para ellos bajo la superficie de una realidad a menudo apacible hasta la insulsez. Una figura más marcada por el optimismo ochocentista de lo que la anécdota sombría sugiere; en un siglo más duro, el *Poema Conjetural* que Borges compone en 1942 presenta una peripecia análoga como algo más que una celada: el degüello llega allí a Francisco Narciso Laprida como la revelación del "destino sudamericano" contra el cual había buscado vano refugio en las filas de la ilustración europea. La inmolación del intelectual, que en Echeverría era a la vez un imperdonable escándalo y una prenda de redención futura, aparece ahora casi como la reafirmación plena del orden natural, cuya maciza coherencia ha sido por un momento quebrada por esa presencia discordante. Sin duda sería ilegítimo leer en *Poema Conjetural* las moralejas justificatorias del exterminio de esos contrabandistas de nociones exóticas que habrían sido los intelectuales argentinos, que se podían oír tan frecuentemente en 1942; entre ellas y las que propuso Echeverría combinando la denuncia y la esperanza, el poema se rehúsa en cambio a optar; si tiene una dimensión profética, ésta no puede ser otra que la develación de una desolada verdad.

Respiración Artificial ha de explorar exhaustivamente las variaciones del tema ya abordado con los recursos de la concisión y el silencio en los versos de 1942: a los motivos ya frecuentados por Echeverría (los planteados por la definición y el perfil de una cultura y una literatura nacionales para una nación marginal) se agregan ahora los sugeridos por una crisis general de la civilización que no podría verse ya, como un siglo antes, como el feliz anuncio del nacimiento de un mundo nuevo. Este intrincado entrelazamiento de temas y motivos es abordado a través de variaciones que sobre todo en la segunda parte parecen esforzarse por agotar todas las posibles claves interpretativas y rutas de abordaje; allí encontraremos tanto una nueva exploración de ese camino real de la razón occidental que conduce de Descartes a Hitler, como una reconstrucción de la vida cultural porteña a fines de la década del treinta, en que no todas las discrepancias con la realidad parecen deberse al evidente sesgo paródico que Piglia ha decidido imprimirle. La vertiginosa variedad de perspectivas que ese tratamiento hace accesibles al lector es acentuada por la de los medios indirectos utilizados para comunicarlas, que incluyen tanto esos diálogos sobre temas que parecerían requerir tratamiento más sistemático que el propio de una nerviosa conversación entre intelectuales (y en efecto han venido a recibirlos en recientes ensayos de Piglia), en los que se continúa una tradición cultivada con más ahínco que fortuna por nuestros novelistas, desde Gálvez y Mallea hasta Cortázar, cuentos apólogos como el que narra el encuentro de Hitler y Kafka en un café de Praga.

Esa abundancia de temas y motivos, y la abigarrada versatilidad en su tratamiento que también campea en la segunda parte, contrastan con la obsesión casi monotemática de la primera en torno al misterioso paralelismo entre presente y pasado, hasta un extremo que sugiere que ya no se busca tan sólo develar el sentido de la experiencia de vivir el terror de esa hora argentina, y que por el contrario se ha encontrado un objetivo nuevo en la exploración hacia todos los horizontes de las raíces locales y planetarias de la marginalidad del intelectual argentino; así lo sugiere también la ausencia de cualquier exploración digna de ese nombre sobre los nexos entre esta marginalidad y aquel terror. En consecuencia, pese a que en más de uno de los recodos de esa exploración nada rectilínea que avanza en la segunda parte parece vislumbrarse por un instante un enfoque que promete aproximarnos, así sea alusivamente, al sentido de la experiencia del terror, tales enfoques, condenados a ser sacrificados de inmediato a las exigencias de la carta de ruta que gobierna esta sección del libro, cumplen mejor su función orientadora cuando se los utiliza para iluminar las peripecias ya pasablemente misteriosas de las que se ocupa la primera.

Entre esos enfoques el más sugestivo es sin duda el que constituye el último mensaje del desaparecido de Concordia: "¿Cómo podríamos soportar el presente, el horror del presente, si no supiéramos que se trata de un presente histórico?". Sumergir al presente en el torrente de la historia es lo que intenta la primera parte, que para lograrlo debe ir más allá de ese egocentrismo colectivo que domina tanto las discusiones del cenáculo de Concordia como la evocación del destino de Enrique Osorio, el suicida de Copiapó, para trasladar su atención de la experiencia de sufrir el impacto de la historia, tal como toca vivirla a los intelectuales argentinos, a esa historia misma.

